

Apunts a contrallum Pacte diabòlic

Josep Carles Romaguera

Quan semblava que la seva trajectòria com a cineasta evolucionava cap una mena de realisme social —amb la realització d'*El último* (1924)— seguint la tendència de l'anomenat *Kammerspielfilm*, on se deixaven de banda algunes de les constants de l'expressionisme, Friedrich Wilhelm Murnau va engegar una sèrie de projectes en certa manera allunyats d'aquella línia estètica que havia iniciat el seu cinema. En part varen ser les circumstàncies històriques viscudes per aquella època a la seva Alemanya natal, i postbèl·lica, les que feren que el cineasta hagués de decidir realitzar unes adaptacions de Molière i de Goethe, entre d'altres, a *Tartufo o el hipòcrita* (1926) i a *Faust* (1926), respectivament. El fet que es produís una revalorització del marc alemany i això provoqués un increment pel que feia a les importacions —pel·lícules incloses— va provocar que l'UFA per tal de superar la crisi —i a la vegada tenir possibilitats d'accedir al mercat

nord-americà— va iniciar una política que consistia en elaborar grans produccions com, per exemple, *Los nibelungos* (1923-1924), de Fritz Lang, o l'esmentada *Fausto*, de Murnau.

A partir d'un guió de Hans Kyser, posteriorment modificat per la que llavors era l'esposa de Fritz Lang, Thea von Harbour, la pel·lícula no només va escollir com a matèria primera l'obra de Goethe, sinó que també va tenir com a referents el textos de Christopher Marlowe, o fins i tot els melodrames de Bellini o Berlioz, i les llegendes germàniques. Tot un conjunt conformat per material heterogeni que va acabar per nodrir en excés de temes diversos una narració a punt d'acabar ofegada, perduda, si a més de la pluralitat de temes inclosos hi afegim la grandiloqüència amb les quals a vegades són tractats. Així les coses, davant aquesta allau en què es converteix el discurs de la pel·lícula sembla com si perdessin força i interès les qüestions que en realitat interessaven Murnau —el tema del doble, les manifestacions del subconscient o la presència del mal omnipresent i omnipotent—, i que no només estaven presents a la seva filmografia, sinó també a la resta del cinema alemany de l'època —recordem les figures de Nosferatu, Caligari, Mabuse, etc.—

Però més enllà de les qüestions temàtiques és, sens dubte, en l'aspecte visual del film on tornam a trobar tot el talent de Murnau. La seva capacitat i energia visuals arroseguen l'espectador i assoleixen per si mateix tal poder narratiu que fan de nou, gairebé en la seva totalitat, prescindibles els hàbitus intertítols del cinema mut —tal i com ja havíem intentat aconseguir a *El último*—. Un talent visual, una capacitat per narrar únicament a través del treball de la posada en escena, que no era, ni molt menys, producte de l'atzar, sinó de la constància d'un Murnau perseverant que es dedicava a repetir de forma contínua i maniàtica, per a la desesperació de l'equip tècnic i dels actors —¡quin suplici per Emil Jannings!—, totes les preses una vegada rere l'altra fins obtenir el resultat desitjat, la composició gairebé idèntica a tot un seguit de referències pictòriques. La quantitat de material que es va obtenir al final del rodatge —si a més tenim en compte que es rodava amb dues càmeres alhora— va fer que s'arribessin a realitzar fins a cinc muntatges diferents de la pel·lícula (la versió pels Estats Units, l'alemanys, la danesa, la francesa i per a la resta d'Europa), amb algunes diferències significatives pel que fa als plans utilitzats, els enquadraments i el ritme. Més enllà de la comparació entre les diverses versions, resta l'exuberància visual de la pel·lícula i l'habilitat que fa palesa Murnau per utilitzar tot tipus de trucatges i d'avanços tècnics per parlar-nos, al cap i a la fi, de la soletat de l'individu en el món que viu. Al cineasta, curiosament, l'esperava Hollywood amb els braços oberts. ■

